




# LA LECCIÓN DEL MAESTRO

El esperado relanzamiento de *Presentación de Sacher-Masoch*, que completa la trilogía de estudios deleuzeanos sobre literatura, es una buena ocasión para volver a la palabra de uno de los más lúcidos filósofos de los últimos tiempos. A continuación, una entrevista a propósito de ese libro y un vibrante homenaje a la figura de Sartre.





# LAS UÑAS DEL FILÓSOFO

POR ALAN PAULS

"Algún día, quizás, el siglo será deleuzeano." Lanzado para celebrar la fulgurante aparición de *El Antiedipo*, a principios de los años setenta, el vaticinio de Michel Foucault fue doblemente memorable, por osado y por cauto. Pronosticó la secularización de un pensamiento heterodoxo, nacido de un prodigioso cóctel de perversiones epistemológicas (un uso menor, pop *avant la lettre*, de la filosofía, la psiquiatría, la antropología y el marxismo), pero se cuidó muy bien de precisar qué día y qué siglo tenía en mente al lanzar la profecía. El tiempo, desde entonces, no ha hecho más que darle la razón. Sin el esquizoanálisis que Deleuze bosquejó con Guattari en *El Antiedipo* y amplió luego en *Mil mesetas*, sin conceptos-fuerza como flujo, devenir, multiplicidad, campo de inmanencia, desterritorialización, molecularidad o nomadismo, un libro como *Imperio*, de Toni Negri y Michael Hardt, sería inconcebible, tan inconcebible o tan huérfano como las políticas de resistencia que, reescribiendo en clave de política "dura" las tácticas del situacionismo, acechan desde adentro al capitalismo globalizado. Para bien y para mal, oímos la voz de Deleuze en la de muchos pensadores que están a la orden del día –Paul Virilio, Paolo Virno, Giorgio Agamben–, pero también en escritores como Maurice Dantec (que la usa para revitalizar un viejo topos de la ciencia-ficción como el post-apocalipsis), en sellos musicales como *Mille Plateaux*, que, inspirados en ella, postulan un materialismo sonoro que hace base en el ciberespacio y funde experimentación artística con invención tecnológica, y hasta en la lógica polimorfa y rizomática del monstruo Internet, donde –dicho sea de paso– algunos clubes de fans (*webdeleuze.com*) se regocijan difundiendo conferencias inéditas y transcripciones de los célebres cursos de los martes sobre Spinoza, Leibniz o Kant.

Deleuze se tiró por la ventana de su departamento de París el 4 de noviembre de 1995, a los 70 años, tras el agravamiento de una vieja afección respiratoria. La erosión que el mal había operado en su voz es sólo una de las revelaciones más flagrantes de los tres casetes del *Abecedario* (1993), suerte de *summa* filosófica en la que Deleuze, interrogado por su amiga Claire Parnet, revisita frente a una cámara de video sus grandes caballitos de batalla conceptuales; otra, que alguna vez mereció que lo compararan con Greta Garbo, son sus uñas: larguísimas, sin recortar, como las de Nosferatu, que Deleuze justificaba alegando que no tenía huellas digitales y que el tacto de un objeto o un tejido le resultaba insoportable; la tercera, la extraordinaria complicidad que hay entre su palabra oral, paciente y vertiginosa, y su estilo escrito, cuyos cambios de velocidad son tan fulgurantes como los zigzagueos conceptuales que los animan. Que el suicidio de uno de los últimos *maîtres-à-penser* franceses no despertara los lloriqueos de rigor sólo se debe a la formidable lección de vitalidad que la obra de Deleuze nunca dejó de dar, y que con su muerte sólo recrudeció. Fiel a un viejo axioma, Deleuze no dejó inéditos; ningún archivo, ninguna reserva de erudición, nada que "capitalizar": todo lo que sabía lo sabía en y para los libros que escribía, los problemas que fabricaba, los paisajes de acontecimientos que decidía pintar. En enero de este año, sin embargo, la editorial Minuit publicó *L'île déserte et autres textes* (*La isla desierta y otros textos*), la edición que hizo David Lapoujade de los artículos, reseñas, prólogos, entrevistas y conferencias que Deleuze publicó en Francia y en el extranjero entre 1953 y 1974. Hay un segundo tomo en preparación, *Un régimen de locos y otros textos*, que reunirá el material publicado entre 1975 y 1995. De allí proceden los dos textos que publicamos a continuación, traducidos por primera vez al castellano. El primero, además de refrescar una alianza poco atendida, la que Deleuze estableció alguna vez con Jean-Paul Sartre, dibuja, ya en 1964, el gran horizonte que movilizará toda su obra –una filosofía no filosófica: un pensamiento "del afuera"–, y pone al desnudo la fuerza que asegura su más urgente actualidad: el *entusiasmo*. El segundo, de 1967, permite celebrar la flamante reedición española de *Presentación de Sacher-Masoch* en Amorrortu, uno de los ensayos más bellos y menos leídos de Gilles Deleuze.

# "FUE MI MAESTRO"

POR GILLES DELEUZE

Tristeza de las generaciones sin "maestros". Nuestros maestros no son sólo los profesores públicos, si bien tenemos gran necesidad de profesores. Cuando llegamos a la edad adulta, nuestros maestros son los que nos golpean con una novedad radical, los que saben inventar una técnica artística o literaria y encontrar las maneras de pensar que se corresponden con nuestra *modernidad*, es decir con nuestras dificultades tanto como con nuestros difusos entusiasmos. Sabemos que en el arte, y aun en la verdad, hay un solo valor: la "primera mano", la auténtica novedad de lo que decimos, la "musiquita" con la que lo decimos. Sartre fue eso para nosotros (para la generación que tenía veinte años en el momento de la Liberación). Por entonces, ¿quién si no Sartre supo decir algo nuevo? ¿Quién nos enseñó nuevas maneras de pensar? Por brillante y profunda que fuera, la obra de Merleau-Ponty era profesoral y dependía en muchos aspectos de la de Sartre (a Sartre le gustaba asimilar la existencia del hombre al no-ser de un "agujero" en el mundo: pequeñas lagunas de la nada, decía. Pero Merleau-Ponty las consideraba pliegues; simples pliegues y plegamientos. De ese modo se distinguían un existencialismo duro y penetrante y un existencialismo más tierno, más reservado). Camus, ¡ay!, era la virtud inflada o el absurdo de segunda mano; Camus reivindicaba a los pensadores malditos, pero toda su filosofía nos remitía a Lalande y a Meyerson, autores que los bachilleres conocen muy bien. Los nuevos temas, un cierto estilo nuevo, una manera nueva, polémica y agresiva, de plantear los problemas, todo eso vino de Sartre. En medio del desorden y las esperanzas de la Liberación, lo descubríamos, lo redescubríamos todo: Kafka, la novela norteamericana, Husserl y Heidegger, los interminables ajustes de cuentas con el marxismo, el impulso hacia una nueva novela... Si todo pasó por Sartre, no fue sólo porque como filósofo tenía un sentido genial de la totalización sino porque sabía inventar lo nuevo. Las primeras representaciones de *Las moscas*, la aparición de *El ser y la nada*, la conferencia *El existencialismo es un humanismo* fueron acontecimientos: en ellos aprendíamos, después de una larga noche, la identidad entre el pensamiento y la libertad.

Los "pensadores privados" se oponen de algún modo a los "profesores públicos". Hasta la Sorbona necesita una anti-Sorbona, y los estudiantes sólo escuchan bien a sus profesores cuando tienen también otros maestros. En su momento, Nietzsche dejó de ser profesor para convertirse en un pensador privado. También lo hizo Sartre, en otro contexto, con otra salida. Los pensadores privados tienen dos características; una especie de soledad que les pertenece siempre, cualesquiera sean las circunstancias; pero también una cierta agitación, un cierto desorden del mundo en el que surgen y en el que hablan. Y también sólo hablan en su propio nombre, sin "representar" nada; y lo que le reclaman al mundo son presencias brutas, potencias desnudas que tampoco son "representables". Ya en *¿Qué es la literatura?*, Sartre dibujaba el ideal del escritor: "El escritor retomará el mundo tal cual es, totalmente en crudo, sudoroso, maloliente, cotidiano, para presentarlo a los libertados sobre el cimiento de una libertad. No basta con concederle al escritor la libertad de decirlo todo. Es preciso que escriba para un público que tenga la libertad de cambiarlo todo, lo que significa, además de la supresión de las clases, la abolición de toda dictadura, la renovación perpetua de los cuadros, la continua perturbación del orden tan pronto como tienda a fijarse. En una palabra, la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente". Desde el principio, Sartre concibió el escritor bajo la forma de un hombre como todos, que se dirige a los demás desde un solo punto de vista: su libertad. Toda su filosofía se insertaba en un movimiento especulativo que impugnaba la noción de representación, el *orden* mismo de la representación: la filosofía cambiaba de lugar, abandonaba la esfera del juicio, para instalarse en el mundo más colorido de lo "prejudicativo", de lo "subrepresentativo". Sartre acababa de rechazar el Premio Nobel. Continuación práctica de la misma actitud, horror ante la idea de representar prácticamente algo, aunque sean valores espirituales o, como él dice, de institucionalizarse.

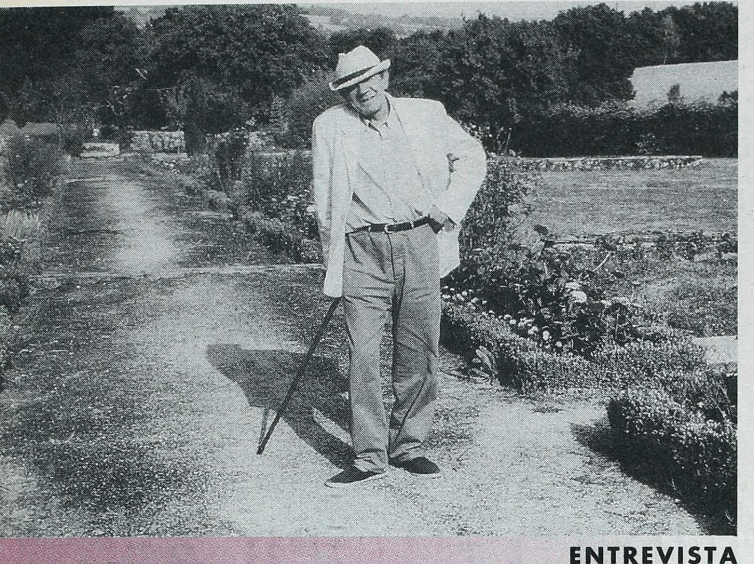
El pensador privado necesita un mundo que incluya un mínimo de desorden, aunque más no sea una esperanza revolucionaria, un grano de revolución permanente. En Sartre hay, en efecto, cierta fijación con la Liberación, con las esperanzas decepcionadas de esa época. Hizo falta la guerra de Argelia para reencontrar algo de la lucha política o de la agitación liberadora, y aun así en condiciones tanto más complejas cuanto que nosotros ya no éramos los oprimidos sino aquellos que debían alzarse contra sí mismos. ¡Ah, juventud! Ya no quedan más que Cuba y los *maquis* venezolanos. Pero, más grande aún que la soledad del pensador privado, está también la soledad de los que buscan un maestro, los que querrían un maestro y sólo podrían encontrarlo en un mundo agitado.

El orden moral, el orden "representativo" se ha cerrado sobre nosotros. Hasta el miedo atómico adoptó los aires de un miedo burgués. A los jóvenes, ahora, se les ofrece a Teilhard de Chardin como maestro de pensamiento. Tenemos lo que nos merecemos. Después de Sartre, no sólo Simone Weil sino la Simone Weil del simio. Y sin embargo no es que en la literatura actual no haya cosas profundamente nuevas. Citemos al voleo: el *nouveau roman*, los libros de Gombrowicz, los relatos de Klossowski, la sociología de Lévi-Strauss, el teatro de Genet y de Gatti, la filosofía de la "sinrazón" que elabora Foucault... Pero lo que hoy falta es lo que Sartre supo reunir y encarnar para la generación anterior: las condiciones de una *totalización*: aquella en la que la política, lo imaginario, la sexualidad, el inconsciente y la voluntad se reúnen en los derechos de la totalidad humana. Hoy nos limitamos a subsistir, con los miembros dispersos.

Sartre decía de Kafka: "Su obra es una reacción libre y unitaria contra el mundo judeocristiano de Europa central; sus novelas son la superación sintética de su situación de hombre, de judío, de checo, de novio recalcitrante, de tuberculoso, etcétera". Pero es el caso de Sartre mismo: su obra es una reacción contra el mundo burgués tal como lo pone en cuestión el comunismo. Expresa la superación de su propia situación de intelectual burgués, de ex alumno de la Escuela Normal, de novio libre, de hombre feo (puesto que Sartre a menudo se presentó de ese modo), etc.: todas cosas que se reflejan y resuenan en el movimiento de sus libros.

# MÍSTICA Y MASOQUISMO

*Presentación de Sacher-Masoch*, junto con *Proust y los signos* y *Kafka: por una literatura menor*, constituye el tríptico de estudios "literarios" a partir de los cuales Deleuze define su relación con el presente.
A continuación, una entrevista sobre ese libro, publicada originalmente en *La Quinzaine Littéraire* en abril de 1967.



ENTREVISTA



POR MADELEINE CHAPSAL

**¿Cómo fue que se interesó por Sacher-Masoch?**

—Siempre me pareció un gran novelista. Y me sorprendía mucho esta injusticia: a Sade se lo lee mucho, a Masoch no. Se lo suele tratar como una especie de pequeño Sade invertido.

**Y se lo traduce tan poco.**

—No, a fines del siglo XIX se lo tradujo mucho; era muy conocido, pero por razones más políticas y folklóricas que sexuales. Su obra está ligada a los movimientos políticos y nacionales de Europa central, al paneslavismo. Masoch es tan inseparable de las revoluciones de 1848 en el Imperio Austríaco como Sade de la Revolución Francesa. Los tipos de minorías sexuales que imagina remiten de manera muy compleja a las minorías nacionales del Imperio Austríaco, así como en Sade las minorías de libertinos remiten a las logias y sectas prerrevolucionarias.

**Nombro a Masoch y usted me habla de Sade...**

—Es necesario, puesto que hay que disociar la pseudo unidad en la que se los coloca. Masoch tiene sus propios valores, aunque más no sea en el plano de la técnica literaria. Hay procesos específicamente masoquistas, independientes de cualquier inversión o transformación del sadismo. Es curioso que se dé por sentada la unidad sadomasoquista, cuando en mi opinión se trata de mecanismos estéticos y patológicos completamente distintos. Ni siquiera a Freud se le ocurrió gran cosa al respecto: dedicó toda su genialidad a inventar los pasajes de transformación que van de uno al otro, pero no puso en cuestión la unidad misma. De todos modos, en psiquiatría, las perversiones son el campo menos estudiado: el de perversión no es un concepto terapéutico.

**¿Cómo es posible que en ese campo los maestros no sean psiquiatras sino escritores, como Sade y Masoch?**

—Tal vez haya que distinguir tres actos médicos: la sintomatología, o estudio de los signos; la etiología, o búsqueda de las causas; la terapéutica, o búsqueda y aplicación de un tratamiento. Mientras que la etiología y la terapéutica son parte integrante de la medicina, la sintomatología recurre a una suerte de punto neutro, de punto-límite, premédico o submédico, que pertenece tanto al arte como a la medicina: se trata de establecer un "cuadro". La obra de arte es tan portadora de síntomas como el cuerpo o el alma, aunque de un modo muy distinto. En ese sentido, el artista y el escritor pueden ser grandes sintomatólogos, tan buenos como el mejor médico. Es el caso de Sade o de Masoch.

**¿Por qué sólo ellos?**

—Hay otros, en efecto, pero su obra no ha sido todavía reconocida en su aspecto sintomatológico creador, como en un principio sucedió con Masoch. Hay un prodigioso cuadro de síntomas en la obra de Samuel Beckett. Pero no se trata sólo de identificar una enfermedad sino de pensar el mundo como síntoma y el artista como sintomatólogo.

**Ahora que me hace usted pensar, me parece que también en la obra de Kafka y la de Marguerite Duras...**

—Seguro.

**Por otro lado, Lacan, que aprecia mucho *Le ravissement de Lol V. Stein*, le dijo a Marguerite Duras que encontraba en el libro la descripción exacta y perturbadora de ciertos delirios localizados en la clínica. Pero no debe ser el caso de todos los escritores.**

—No, por supuesto. Lo propio de Sade, Masoch y algunos otros (por ejemplo Robbe-Grillet, Klossowski) es que hicieron del fantasma mismo el objeto de la obra, cuando por lo general es sólo su origen. Hay, en efecto, una base común a la creación literaria y a la constitución de los síntomas: es el fantasma. Masoch la llama "la figura", y dice precisamente: "Hay que ir de la figura viva al problema...". Si en la mayoría de los escritores el fantasma es la fuente de la obra, para estos escritores el fantasma se ha convertido en lo que la obra pone en juego, en su última palabra, como si toda la obra reflejara su propio origen.

**Quizás algún día se hable de kafkismo y beckettismo como hoy se habla de sadismo y masoquismo.**

—Creo que sí... Pero, como Sade y Masoch, esos autores no perderán nada de su "universalidad" estética.

**¿Qué tipo de trabajo cree usted haber hecho en su *Presentación de Sacher-Masoch*? En otras palabras, ¿cuál era su objeto, la crítica literaria o la psiquiatría?**

—Me gustaría estudiar (y este libro sería apenas un primer ejemplo) una relación enunciable entre literatura y clínica psiquiátrica. Es urgente que la clínica se desembarace de esas vastas unidades que proceden por "inversión" y "transformación": la idea del sadomasoquismo es un prejuicio (hay un sadismo del masoquista, pero ese sadismo está dentro del masoquismo y no es el verdadero sadismo: lo mismo sucede con el masoquismo del sádico). Ese prejuicio, fruto de una sintomatología apresurada, hace que después ya no se intente ver lo que hay sino sólo justificar una idea previa. Freud comprendió esas dificultades en un texto admirable, *Pegan a un niño*, y sin embargo no intentó cuestionar el tema de la unidad sadomasoquista. Así que puede ocurrir que un escritor vaya más lejos en la sintomatología y la obra de arte le dé nuevos medios, quizá porque está menos preocupado por las causas.

**Sin embargo, Freud respetaba mucho la genialidad clínica de los escritores, y a menudo recurrió a obras literarias para confirmar sus teorías psicoanalíticas...**

—Ciertamente, pero no lo hizo con Sade ▶

Hablamos de Sartre como si perteneciera a una época caduca. ¡Ay! Somos nosotros, más bien, los que hemos caducado en el orden moral y conformista de la actualidad. Sartre, al menos, nos permite la esperanza vaga de los momentos futuros, de las reanudaciones donde el pensamiento puede reformarse y rehacer sus totalidades como potencia a la vez colectiva y privada. Por eso Sartre sigue siendo nuestro maestro.

El último libro de Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*, es uno de los libros más bellos y más importantes que se hayan publicado en estos últimos años. Le da a *El ser y la nada* su complemento necesario, en el sentido en que las exigencias colectivas vienen a consumar la subjetividad de la persona. Y si volvemos a pensar en *El ser y la nada*, es para recuperar el asombro que supimos sentir ante esa renovación de la filosofía. Hoy sabemos aún mejor que las relaciones de Sartre con Heidegger, su dependencia de Heidegger, eran falsos problemas que descansaban en malentendidos. Lo que nos impactaba de *El ser y la nada* era únicamente sartreano y servía para medir el aporte de Sartre: la teoría de *la mala fe*, donde la conciencia, en el interior de sí misma, jugaba con su doble poder de no ser lo que es y de ser lo que no es; la teoría del *Otro*, donde la mirada del otro bastaba para hacer vacilar el mundo y para "robármelo"; la teoría de la *libertad*, donde ésta se limitaba a sí mismaconstituyéndose en *situaciones*; el psicoanálisis existencial, donde recuperábamos las *elecciones* básicas de un individuo en el seno de su vida concreta. Y, cada vez, la esencia y el ejemplo entraban en relaciones complejas que le daban un nuevo estilo a la filosofía. El mozo del bar, la chica enamorada, el hombre feo, y sobre todo mi amigo Pedro-que-nunca-estaba, formaban verdaderas novelas en la obra filosófica y hacían palpitar las esencias al ritmo de sus ejemplos existenciales. Por todas partes brillaba una sintaxis violenta, hecha de rupturas y estiramientos, que nos recordaba las dos obsesiones sartreanas: las lagunas de no-ser, las viscosidades de la materia.

El rechazo del Premio Nobel fue una buena noticia. Al fin alguien que no trata de explicar la clase de paradoja deliciosa que es para un escritor, para un pensador privado, aceptar honores y representaciones públicas. Ya hay muchos astutos que tratan de sorprender a Sartre contradiciéndose: le atribuyen sentimientos de despecho porque el premio llegó demasiado tarde; le objetan que algo, de todos modos, siempre representa; le recuerdan que sus logros, de todos modos, fueron y siguen siendo logros burgueses; se sugiere que su rechazo no es razonable ni adulto; se le propone el ejemplo de aquellos que lo aceptaron rechazándolo, sin perjuicio de destinar el dinero a buenas obras. No les conviene provocarlo demasiado; Sartre es un polemista temible. No hay genio que no se parodie a sí mismo. Pero, ¿cuál es la mejor parodia? ¿Convertirse en un viejo adaptado, una coqueta autoridad espiritual? ¿O bien querer ser el retrasado de la Liberación? ¿Verse como un académico o bien soñarse como resistente venezolano? ¿Quién no ve la diferencia de calidad, la diferencia de genio, la diferencia vital entre esas dos opciones o esas dos parodias? ¿A qué es fiel Sartre? Siempre al amigo Pedro-que-nunca-está. Ése es el destino de este autor: hacer correr aire puro cuando habla, aun si ese aire puro, el aire de las ausencias, es difícil de respirar.

*Publicado originalmente en la revista* Arts *el 28 de noviembre de 1964. Trad. Alan Pauls.*

ni con Masoch. La idea de que el escritor aporta casos a la clínica sigue siendo demasiado frecuente, cuando lo importante es lo que él mismo le aporta a la clínica en tanto creador. La diferencia entre literatura y clínica, lo que hace que una enfermedad no sea lo mismo que una obra de arte, es el tipo de *trabajo* que se hace sobre el fantasma. En ambos casos, la fuente –el fantasma– es la misma, pero a partir de allí el trabajo es muy distinto y no tiene punto de comparación: el trabajo artístico y el trabajo patológico. El escritor suele ir más lejos que el clínico e incluso que el enfermo. Masoch, por ejemplo, es el primero y el único que lo dijo y lo mostró: lo esencial del masoquismo es el contrato, la relación contractual, que es absolutamente especial.

**¿Fue el único?**

–Nunca he visto que ese síntoma –la necesidad de establecer un contrato– haya sido tenido en cuenta como elemento del masoquismo. Allí, Masoch fue más lejos que los clínicos, que posteriormente nunca prestaron atención a su descubrimiento. En efecto, podemos considerar el masoquismo desde tres puntos de vista: como una alianza placer-dolor, como un comportamiento de humillación y esclavitud, o como el hecho de que la esclavitud se instaura dentro de una relación contractual. Esta tercera característica es tal vez la más profunda, y es la que debería dar cuenta de las demás.

**Usted no es psicoanalista sino filósofo. ¿No lo inquieta un poco aventurarse en el terreno del psicoanálisis?**

–Seguro, es algo muy delicado. No me habría permitido hablar de psicoanálisis y de psiquiatría si no se hubiera tratado de un problema de sintomatología. Pero la sintomatología se sitúa casi fuera de la medicina, en un punto cero donde los artistas y los filósofos y los médicos y los enfermos pueden encontrarse.

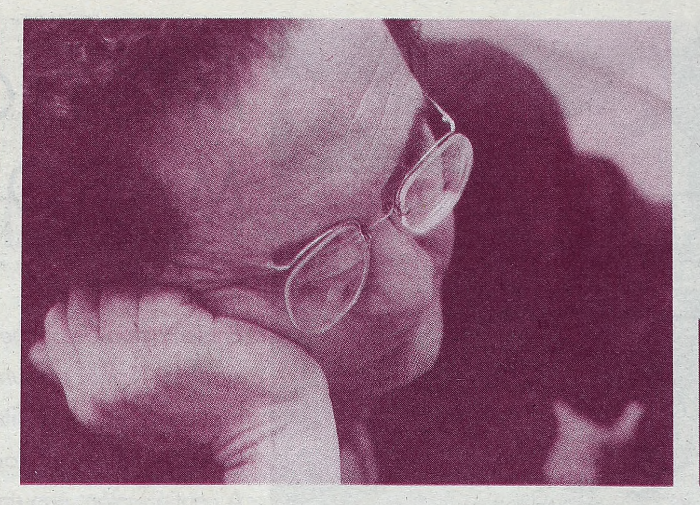
**¿Por qué su libro gira alrededor de *La Venus de las pieles*?**

–Masoch tiene tres novelas particularmente bellas: *La madre de Dios*, *Pescadora de almas* y *La Venus de las pieles*. Tuve que elegir y pensé que el más adecuado para una introducción a la obra de Masoch era *La Venus...*: allí los temas son más puros y más simples. En las otras dos, las sectas místicas se conjugan con los ejercicios propiamente masoquistas.

**A propósito de la obra de Masoch, usted dice algo que ya había escrito en su estudio anterior sobre otro escritor, *Proust y los signos*, y es que el fondo de toda gran obra literaria es cómico, que es un error de lectura quedarse con la primera apariencia trágica.**

–El fondo del arte, en efecto, es una especie de alegría. Ése es, incluso, su propósito. No puede haber obra trágica porque hay necesariamente una alegría de crear: el arte es por fuerza una liberación que hace estallar todo, lo trágico en primer lugar. No, no hay creación triste, siempre hay una *vis comica*. Nietzsche decía: "El héroe trágico es alegre". El héroe masoquista también, a su manera particular, que es inseparable de los procedimientos literarios de Masoch.

*Trad. Alan Pauls*



**CRÓNICAS DE UNA CIUDAD. HISTORIAS DE ESCRITORES VINCULADOS A LA PLATA**
Ramón D. Tarruela
*La Comuna Ediciones*
*La Plata, 2002*
*159 págs.*

# UNA CIUDAD UTÓPICA

POR MARIANA ENRIQUEZ

El libro –dice Ramón Tarruela en la introducción a *Crónicas de una ciudad*–, intenta ubicarse en un perfil desmitificador, rastreando los pasos de algunos escritores que han estado en La Plata, recreando sus actividades, trabajos, estudios, militancia, política, amistades." Y el libro es exactamente eso. Sin pretensiones, se trata de una investigación histórica de fuentes orales y escritas que, cronológicamente, recoge los años platenses de escritores que van desde Almafuerte hasta Ricardo Piglia.

En algunos casos, como el de Ezequiel Martínez Estrada, Ernesto Sabato o Pedro Henríquez Ureña, la investigación no revela casi nada, porque de todos ellos se conoce su trabajo y paso por la ciudad. En otros, como los de Piglia, Héctor Tizón y Manuel Puig, la reconstrucción es mucho más interesante por lo casi desconocida. Se sabía del paso de Rodolfo Walsh por La Plata gracias al prólogo de *Operación Masacre*, pero Tarruela se encarga de ponerle nombre al bar donde estaba Walsh la noche del 9 de junio de 1956 (Rivadavia), de ubicar el caserón donde vivía y de ofrecer datos como que la revista *Hechos del Mundo* donde Walsh publicó un reportaje a la viuda de Vicente Rodríguez (uno de los fusilados de José León Suárez) fue secuestrada después de un operativo policial en los puestos de diarios de la ciudad. De Manuel Puig se sabía su relación con la ciudad, pero Tarruela amplía el relato reconstruyendo las visitas del escritor a la casa de sus abuelos, en la calle 43, y sus matinés en el Cine Select, donde habría conocido a Greta Garbo viendo *La dama de las camelias* junto a su madre.

La Plata, parece decir el libro, no es una ciudad cualquiera. Por su condición de capital de la provincia de Buenos Aires y por su universidad, es un lugar de paso y búsqueda, en algunos casos de iniciación. Tarruela cuenta, por ejemplo, los años en que Ricardo Piglia estudiaba Historia y se acercaba a la militancia anarquista, o cómo Almafuerte fue velado en la Cámara de Diputados de la Provincia, de la que había sido prosecretario. Para muchos escritores, la ciudad significó su iniciación en la militancia política junto a los estudios universitarios. Así, Ricardo Piglia empieza a abandonar la ciudad con la dictadura de Onganía. Héctor Tizón, estudiante de Derecho, decide mudarse a Buenos Aires después de que un comisario le dijo que era "cliente fijo" en las comisarías, porque su militancia en la Unión Reformista (agrupación de Derecho que reunía a radicales, socialistas y comunistas) lo había destinado a todas las listas policiales de la ciudad. Para algunos, lugar de paso iniciático; para otros lugar de retiro y muerte (es el caso de Benito Lynch), la ciudad siempre fue lugar de movimientos políticos y culturales.

Y, por supuesto, de cruces. Es cuando Tarruela encuentra y cuenta esos cruces que el libro, sencillo y sin ambiciones, se enriquece. Héctor Tizón solía visitar a Benito Lynch cuando el autor de "El potrillo ruano" estaba ya muy viejo y atendía a pocos en su mansión. En los '60, Ricardo Piglia militaba en el anarquismo con Osvaldo Papaleo (antes de su paso al peronismo) y una vez a la semana se juntaba en el bar La Modelo a leer textos marxistas, junto a Néstor García Canclini y José Antonio Castorina, de Filosofía. Piglia también asistía a las clases sobre marxismo de Silvio Frondizi y veía películas en un cineclub organizado por estudiantes de cine como Rolo Diez, Edgardo Cozarinsky y Lalo Panceira.

Más conocido es el cruce Sabato-Henríquez Ureña-Martínez Estrada, el primero como alumno y los otros como profesores en el Colegio Nacional, y muy divertido es el de Malena Delledone, la madre de Manuel Puig, que vio dar una conferencia a Albert Einstein en el Colegio Nacional en 1925.

Es objetable, en cuanto a la organización del libro, la caprichosa separación en partes. La primera, por ejemplo, titulada *Fines del siglo XIX*, sólo tiene un capítulo, dedicado a Almafuerte. Las crónicas, por su estilo agradable, logran una simpleza que la complicada estructura enreda. Pero es valorable que las historias se presenten sin aspiraciones desmesuradas y con un marco histórico breve y claro. Por momentos cae en lo anecdótico, pero el resultado de todos modos es parejo, amigable y agradable de leer.

# SOBRE GUSTOS

**POSMORTEM DAGUERROTYPES**
Nicolás Pinkus
*Tsé-tsé*
*Buenos Aires, 2002*
*60 págs.*

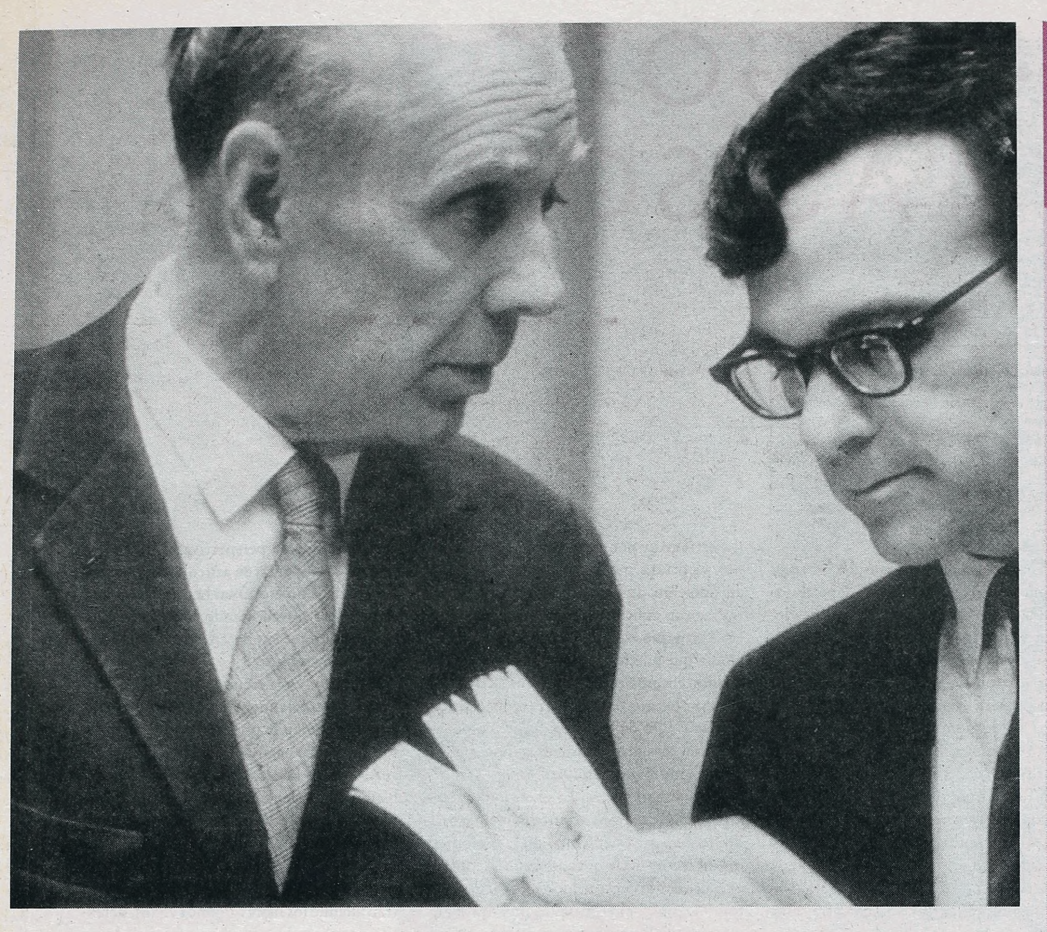
POR WALTER CASSARA

En la segunda parte de este libro del joven y debutante poeta Nicolás Pinkus (nacido en Buenos Aires en 1969, periodista y docente universitario), puede leerse: "en la noche de su gabinete,/ Emerson desliza la yema de sus dedos sobre el daguerrotipo del ausente/ Waldo, 1842, el tiempo/ se ha congelado/ esta mano que acaricia/ el torso sepia/ la blanca mirada/ deja inundar de huellas paternales/ la imagen muerta". Y aquí Emerson no es sólo el personaje histórico, el poeta y predicador del trascendentalismo norteamericano, sino ese Otro que todos imaginamos ser y que toda escritura poética invoca desde la cámara oscura del lenguaje, como una apariencia borrosa y dislocada en el tiempo, una máscara inaprensible y conmutable por otra.

Con versos sincopados y una entonación polifónica, *Posmortem Daguerrotypes* se estructura en dos partes: la primera contiene un conjunto de poemas en los que predominan las imágenes gustativas y cuya metáfora central parece aludir a un banquete de lo imaginario en el que todos los convidados se empecinan en ayunar, sentados a una mesa servida de palabras y de sabores alucinatorios o manjares anoréxicos; la segunda parte del libro comprende poemas en los cuales el proceso de ingestión-digestión deriva hacia la metafísica y el monólogo lírico, y donde el antiguo dispositivo óptico del daguerrotipo es resignificado y aplicado como un espejo deformante sobre la identidad. En esa urdimbre solipsista del texto los objetos se escurren pasivamente como "fotogramas apurados con el sueño", y el yo poético resulta una instancia ilegible, una mera combinatoria de sustantivos y adjetivos ordenados según una sintaxis erizada de reflejos simultáneos y automáticos.

De este modo, podría decirse que el concepto de "cliché" adquiere en la poesía de Pinkus un tratamiento literal intensivo: no sólo cada nombre y las letras o tipos que lo componen, sino el lenguaje en su totalidad es representado como una caja de clichés, de imágenes en negativo y lugares comunes que repiten mecánicamente lo que sólo podría manifestarse por medios analógicos.

Entre una mirada que desvaría y un palabrar fantasmagórico, *Posmortem Daguerrotypes* busca afanosamente un "punctum", alguna zona de anclaje en lo real; presentándose en el actual panorama de la poesía argentina como uno de esos libros anómalos, inclasificables o huérfanos de mito literario.



# LAS RUINAS CIRCULARES

**LA LECCIÓN DEL MAESTRO**
Norman Thomas di Giovanni
*trad. Marcial Souto*
*Sudamericana*
*Buenos Aires, 2002*
*192 págs.*

POR DANIEL LINK

En muchos relatos y poemas de Borges un hombre es el sueño de otro y de la conciencia de esa inmaterialidad se deduce una teoría metafísica sobre la experiencia y sobre la identidad. Durante mucho tiempo (afortunadamente ese tiempo ya ha terminado) la literatura argentina (sus autores, sus textos, sus temas y sus tonalidades) parecían el sueño o la pesadilla de Jorge Luis Borges, el más grande de todos los escritores argentinos.

Para fortuna de las generaciones actuales y futuras, Borges es ya una pesadilla amortiguada y olvidarse de él no sólo es de buen tono sino un síntoma de salud mental. Hay que soñar o dejarse soñar por otros, en todo caso, porque en el sueño de Borges sólo podríamos ocupar el lugar del humillado, del lazarillo servil, del subalterno.

Norman Thomas di Giovanni, el traductor de Borges al inglés, es la imagen siniestra de lo que la literatura argentina podría ser si no hubiera optado por otros sueños, si no hubiera elegido el olvido. Porque Norman Thomas di Giovanni ha quedado preso de una pesadilla borgeana. Nada sino eso puede leerse en *La lección del maestro*, el libro que (publicado originalmente hace dos años) acaba de traducir la editorial Sudamericana.

"Al principio –leemos en el prólogo–, quise publicar la memoria que abre ese volumen como apéndice de la *Autobiografía* de Borges, un texto que él y yo compusimos en inglés en 1970. Pero los herederos de Borges no vieron con buenos ojos esa idea. No dieron razones ni explicaciones de su decisión, pero de alguna manera consideraron que mi obra de 1988 no merecía aparecer al lado de mi obra con Borges de 1970." Queda claro que *La lección del maestro* es, pues, resultado de un desprecio: "De esta manera indirecta, los herederos de Borges son los 'únicos progenitores' de estos ensayos". Por una vez habría que decir que esta vez los herederos de Borges (que tanto han equivocado en otras ocasiones el manejo de una obra riquísima y proliferante) tenían razón.

La mencionada "En memoria de Borges" es un artículo penoso en el que, con la excusa de contar sus horas de trabajo con "el maestro" (¿pero cómo? ¿El "maestro" no era Sabato?), Norman Thomas di Giovanni no hace sino dejar en claro que Borges, a él, lo quería. Y lo habría querido *tanto*, en la perspectiva alucinada de Di Giovanni que gran parte de la fama de Borges y, aun, su última obra, no serían sino la consecuencia de esa amistad y de ese amor: "Aquí en Argentina –me dijo Borges la primera mañana que estuve en Buenos Aires–, la amistad es quizá más importante que el amor".

No importa cuánto puede haber de cierto en la protesta de Norman Thomas di Giovanni (él anhela un reconocimiento, que se sepa cuánto hizo él por el otro), lo cierto es que todo el libro, con su insistencia en la verdad definitiva sobre los textos de Borges, sólo adquiere consistencia en ese género (¿biográfico? ¿autobiográfico?) en el que brillan ejemplos ilustres como *El guardián de mi hermano* de Stanislaus Joyce. El que es nadie participa de la identidad (y de la fama) del otro de manera vicaria. Habiendo sido su traductor, su colaborador, su confidente (pág. 39), su alegre valet (pág. 84), Norman Thomas di Giovanni viene a decirnos con *La lección del maestro* que no otro sentido ha tenido su vida: ser la sombra o el sueño (la pesadilla) de otro que ya no está.

El resto de los artículos recopilados por Di Giovanni examinan la obra de Borges para señalar básicamente los defectos de otras lecturas, otras traducciones y censurar la proliferación interpretativa. El propio Borges reaccionaba ante la sobreinterpretación de su obra (el mismo Di Giovanni lo recuerda) con "humildad y dulzura": "Ah, ¡gracias! –decía en tono socarrón–. ¡Usted ha enriquecido mi obra!". Di Giovanni lee en esa respuesta una *boutade* borgeana en vez de una profunda sabiduría. Borges sabía (lo escribió en "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw") que un texto es nada hasta que es leído y, en ese punto, no importa cuánto disparate a propósito de él se pronuncie, lo que importa es que el sentido circule. No hay, Norman Thomas, un "sentido original". No hay una verdad última (o primera) de la que las "malas lecturas" serían pálido reflejo: hay lucha por el sentido, hay lectura cuando hay, precisamente, desvío, exageración, error, tergiversación, abuso.

Qué difícil debe ser pensar en el otro cuando el otro no está y cuando uno *no ha sido* el otro de ese otro. Qué difícil entender sus palabras, sus gestos, su ausencia, su "forma de ser". "Como Borges, yo prefiero la sencillez", dice el traductor, el crítico sencillista. Y escribe: "Borges no escribió *Carriego*... como un acto de rebelión; escribió el libro por pura necesidad interior". ¿Es demasiado complejo, para el crítico sencillista, entender que la "rebelión" puede ser una "necesidad interior"? ¿Sería sobreinterpretar, ir demasiado lejos, malatribuirle al "maestro" intenciones que él, que lo conoció (y sólo en eso se funda su autoridad) sabe que no tuvo? Misterio. Como misterioso es que Norman Thomas di Giovanni olvide uno de sus máximos asertos (algo que sabía Foucault): para Borges "la literatura era alegría". Si lo hubiera recordado a tiempo no habría entregado a la imprenta *La lección del maestro*, un libro triste, penoso, inútil, fruto del rencor, el desprecio y la melancolía.

## EL EXTRANJERO

**THE OUTCRY**
Henry James
*Penguin Classics*
*Londres, 2001*
*204 págs.*

No es un libro nuevo pero sí es un libro novedoso porque no se reeditaba desde su publicación original en 1911 y se trata de la última novela completada por Henry James antes de decir adiós a todo esto.

*The Outcry* –una tan feroz como divertida sátira sobre el dinero, el mundillo del arte, los horrores de la prensa y la conducta provinciana de los norteamericanos comprando lo que sea en el Viejo Mundo para decorar sus palacios en Manhattan– fue primero una obra de teatro que nunca llegó a estrenarse por coincidir con los funerales del rey Edward VII. James decidió entonces devolver el dinero recibido por el encargo y encerrarse a novelizar con su habitual "método escénico" todo el asunto para distraerse de la reciente muerte de su querido hermano William.

Así la ligereza de *The Outcry* –en la que algunos creer ver destellos anticipatorios de ciertos *sketches* clasistas de Francis Scott Fitzgerald o de P. G. Wodehouse– desconcertará a quienes piensan al James de los últimos años como un individuo oscuro, escribiendo sobre la muerte, los muertos y la infructuosa recuperación del pasado mientras camina "por las enormes y vacías calles de Boston sin cruzarme con un ser vivo". Todo lo contrario. Los personajes de *The Outcry* bordean lo caricaturesco –el novelista Toby Litt, autor del excelente prólogo que precede a la novela, define al lúgubre mayordomo Gotch, como "un antepasado del Largo de *Los locos Addams*"– y por aquí y por allá entran y salen con vértigo salvaje y wildescos lords y ladies y *connoiseurs* y marchands inescrupulosos. La trama vaudevillesca del asunto gira alrededor de una pintura perteneciente a Lord Theign que durante generaciones se pensó que era un valioso Moretto (retratista del siglo XVI) y al final resulta que no es más que un baratísimo Mantovano (pintor inventado pero, por casualidad, con el mismo nombre de *otros* dos pintores reales; descubrimiento que sorprendería y causaría cierta irritación a James). La cuestión es cómo vender ahora por 100.000 libras algo que apenas cuesta 10.000 y, también, cómo impedir que los tesoros artísticos del Imperio sigan saliendo de los museos de Londres para decorar los salones del todavía muy arbolado Upper East Side y de magnates yanquis obsesionados por alzar museos que perpetúen su memoria.

Se sabe que la inspiración para *The Outcry* le llegó a James a partir de un suceso real: el misterioso rescate a cargo de una benefactora anónima del retrato de Cristina de Dinamarca, duquesa de Milán, pintado por Hans Holbein en 1538.

*The Outcry* en el formato de novela gozó en su momento de un inesperado éxito, por lo que cabe pensar que su abortada versión original y teatral le hubiera significado a James, por fin, el tan deseado reconocimiento como dramaturgo luego de aquel traumático fracaso del que jamás se repuso al estrenar *Guy Domville*. Ahora, su "reestreno" editorial es una inmejorable oportunidad de descubrirla –antes que Merchant e Ivory la lleven al cine– y de alegrarnos porque hay un nuevo/ viejo James para leer. Lo que no es poco. ¿Quién da más?

RODRIGO FRESÁN

NOTICIAS DEL MUNDO

**OIGO VOCES.** Después de haber escrito las monumentales biografías de Federico García Lorca y Salvador Dalí, el hispanista Ian Gibson podría haber seguido en la misma línea. Pero no. Ahora se le ha dado por imitar a Félix Luna, parece, y para meterse en la piel del poeta nicaragüense Rubén Darío no tuvo mejor idea que escribir "sus" memorias, tituladas *Yo Rubén Darío, memorias póstumas de un rey de la poesía*. El temerario ejercicio de Ian Gibson, basado en la autobiografía que Darío publicó en 1912, acaba de ser publicado por editorial Aguilar. "Su autobiografía no es muy fiable -dice Gibson–, porque la dictó desde Buenos Aires, sin documentación ni nada y no decía toda la verdad, porque no la podía decir en aquel momento. Como Darío cultivaba el espiritismo y era un poco médium, siempre obsesionado con la muerte, se me ocurrió, como juego narrativo, que podía dictarme sus auténticas memorias después de muerto."

**IR DE TAPAS (DE LIBROS).** La 61ª edición de la Feria del Libro de Madrid logró este año atraer a tres millones de visitantes, alrededor de un 23 por ciento más que el año anterior. Además, registró una facturación de 8,7 millones de euros (unos 8,1 millones de dólares), lo que representa entre un 15 y un 20 por ciento más de ventas que el año pasado. Así se desprende de los primeros datos dados a conocer por el presidente de la muestra, Fernando Valverde, y su director, Antonio Albarrán, un día después de que terminara la Feria del Libro de Madrid, que se realizó, como todos los años, en el Parque del Retiro. Ni el Mundial ni las altas temperaturas registradas en la ciudad en esta época lograron detener la importante afluencia de personas al predio. En las poco más de dos semanas que duró la Feria (del 31 de mayo al 16 de junio) se realizaron 52 actos culturales, de los cuales 21 fueron presentaciones de libros y diez mesas redondas con importantes figuras literarias como el escritor hispanoperuano Mario Vargas Llosa, el indio-británico Salman Rushdie y los españoles Fernando Savater y Eduardo Mendoza.

**UÑAS DE GUITARRERO.** En su libro más reciente, *De Dostoievski a Manhattan*, que se editó en Francia en marzo pasado, Glucksmann analiza los efectos de los atentados terroristas de Estados Unidos sobre el nuevo siglo. En opinión del pensador, que el miércoles 19 de junio cumplió 65 años, el 11 de septiembre de 2001 se inicia una nueva era, la del "nihilismo triunfante".

# LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS

**EL INCONSCIENTE: EXISTENCIA Y DIFERENCIA SEXUAL**
Jorge Alemán Lavigne y Sergio Larriera Sánchez
*Síntesis*
*Madrid, 2002*
*223 págs.*

POR JORGE PINEDO

Si el divague metafísico amenazó en su momento la continuidad de la filosofía, la monotemática teología academicista viene amagando con hacer lo propio con el psicoanálisis. De ahí que los filósofos zafaron de la erudición no menos que de los psicotrópicos avanzando hacia la cultura: ahí los tenemos a Zizek, a Agamben, a Vattimo, a Badieu y, más cerca, a Tomás Abraham, a José Pablo Feinmann, a León Rozitchner o a Nora Trosman. Por el rincón de la ciencia de lo inconsciente, Jaques Lacan sentó las bases para servir y servirse de la lingüística, de la antropología y del arte con tanto ímpetu como algunos de sus seguidores perseveran en cerrar esos senderos.

Precisamente en sostener la anterior confluencia, o apertura, reside la virtud principal de *El Inconsciente: existencia y diferencia sexual*, flamante entrega del binomio argentino radicado en Madrid compuesto por Jorge Alemán y Sergio Larriera. Psicoanalistas lacanianos ellos, incursionan en la escabrosa arborescencia heideggeriana sin la (demasiado habitual) vanidad de que un discurso brinde prístina iluminación a las tinieblas del otro. Muy por el contrario, el intercambio se desata mediante una concienzuda apropiación de ambos saberes de manera que se van contrastando en forma episódica. Tarea que exige, por momentos, aclaraciones que pueden parecer escolares. Como cuando embrollan los cuantores de la sexuación de Lacan o asumen la traducción del *Es gibt* ("Ello da") de Heidegger como "se da", con los correspondientes riesgos clínicos de amorosa oblatividad.

Inevitablemente, dado el encuadre de la articulación, el libro arranca con el recorrido de diez países en cinco días, como para que al lector no le quepan dudas de qué se está hablando. Lector idóneo, jamás neófito o ingenuo –circunstancia que se agradece, acostumbrado como está en estos menesteres a ser tratado como estúpido– encuentra el verdadero comienzo en la página 43, momento en que Alemán y Larriera formulan una hipótesis fuerte. Colocan, en efecto, a Heidegger y a Freud desmantelando al sujeto moderno mediante dos textos tan contemporáneos (1924) como mutuamente ignorados: *Ser y Tiempo* del primero, *El problema económico del masoquismo*, del vienés. Como Darwin y Wallace. Una vez constatada la perspectiva histórica, los autores se empeñan en articular sendos corpus teóricos sin escatimar herramientas metodológicas, privilegiando la topología lacaniana aunque sin hacerles asco a la literatura o a la escultura.

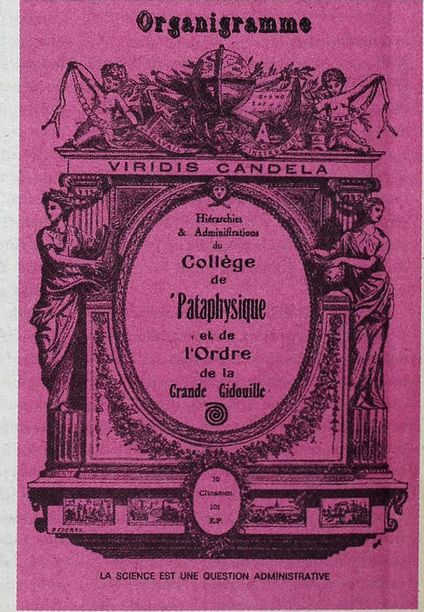
Inscriptos en la escuela psicoanalítica comandada por Jaques-Alain Miller, sin embargo, cometen la proeza de demorar cienio veinticinco páginas en aludirlo, lo que tal vez les valga la excomunión. Dichosos hablantes de la lengua castellana, su extensa radicación en Madrid les permite admitir sutilezas que en el porteñoparlante vulgar se escapan, como la vital distinción entre el goce y los gozos. Argentinos de origen, arrastran allende los mares algunos vicios, del estilo de otorgarle valor proposicional al giro costumbrista "tiene que ver", evitar la referencia bibliográfica, ignorar que en otras latitudes hay quienes con idoneidad trabajan temas semejantes –*Conmemorando a Martin Heidegger*, AA.VV. (Buenos Aires, Letra Viva, 2002)–, cuando no idénticos. Pecadillos que se disculpan cada vez que se piensa en el fervor que exigen desarrollos de semejante densidad. En particular cuando dejan al lector pensando.

ÚLTIMO MOMENTO

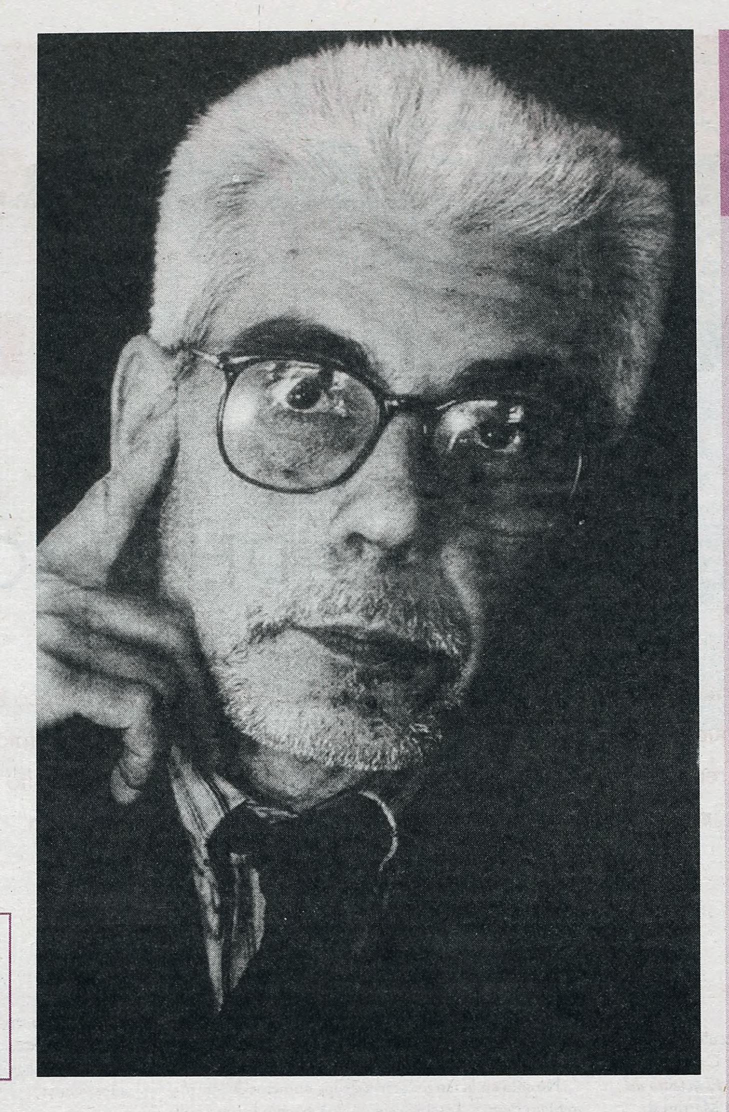
# LA PATAFÍSICA ATACA DE NUEVO

El 29 de diciembre de 1949, casi al mismo tiempo que se publicaban las *Obras Completas* de Alfred Jarry (1873-1907), fue fundado el Colegio de Patafísica, esa "ciencia de lo particular" que tan fructífera fue en la cultura y en el arte del siglo XX. Inspirada por la obra de Jarry y, en particular, por el fabuloso personaje Ubú, adhirieron a la patafísica Raymond Queneau, Jean Ferry, Jacques Prévert, Max Ernst, Ionesco, Groucho y Harpo Marx, Miró, Roger Shattuck, Boris Vian, Jean Dubuffet, René Clair y Marcel Duchamp, entre otras personalidades. Menos conocido es la participación de dos argentinos en el proceso de fundación y promoción de las instituciones patafísicas en todo el mundo, Esteban Fassio y Albano Rodríguez, que fueron los creadores del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (Iaepba), entidad pionera de cuantas hubo fuera de Francia.

Los últimos discípulos de los grandes maestros (en rigor: sátrapas, curadores, regentes y otros ominosos cargos) o los nuevos cultores de la patafísica, según el punto de vista que se prefiera, rendirán homenaje a la pionera Eva García (viuda de Albano Rodríguez) y refundarán el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires con el agregado de la partícula Novísimo, para mayor gloria de este esperado renacimiento patafísico argentino.




El encuentro, convocado y comandado por el Regente Clandestino Innominado Profesor Ignacio Vázquez, tendrá lugar el próximo sábado 29 de junio a las 19 hs. (o sea, según el calendario patafísico, el 15 Gidouille del 129 de la Era Patafísica, bendecido por Santa Ojituerta, Venerable) en El Archibrazo, Mario Bravo 441, sitio donde alguna vez funcionó la imprenta de Juan Andralis, surrealista histórico y patafísico honorífico.



**EL FIN DE LAS PEQUEÑAS HISTORIAS**
Eduardo Grüner
*Paidós*
*Buenos Aires, 2002*
*412 págs.*

# PENSAR EN ARGENTINO

**POR DANIEL MUNDO**

El compromiso intelectual suele tener serias dificultades para comprender el mundo que le ha tocado en suerte, aunque trágicamente no sepa hacer otra cosa, ni pueda tampoco renunciar a esa tarea. Puede, es cierto, comenzar aceptando sus desfasajes, su extemporaneidad, es decir, puede dar por descontado su derrota y comenzar, entonces, a pensar desde ese suelo arrasado en el que su pensamiento se enraiza y hunde. Pero para lograr acercarnos a una práctica crítica semejante hacen falta un tiempo singular y una tradición que la cultive; el ejercicio de reflexión necesita sedimentarse, posponer su realización inmediata, aunque la hora parezca apremiante y ya no sepamos cómo esperar ni qué significa instaurar una espera.

Estas intuiciones se desprenden del último libro de Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Constituyen su fondo, los límites de lo que piensa, límites que marcan y puntúan sus olvidos y sus obsesiones. La tradición marxista de la que Grüner se asume como heredero sería difícil de objetar. Es cierto que el pensamiento posmoderno —el "enemigo" contra el cual Grüner la emprende de una manera demoledora, junto con los tan en boga y correctos estudios culturales— se caracterizaría por desconocer la tradición crítica que debería, supuestamente, continuar. En lugar de enfrentarse a las condiciones imperantes que gobiernan la sociedad capitalista contemporánea, su lógica diferencial y fragmentada de homogeneización general celebra el pandemónium de las desigualdades reinantes, y a lo sumo protesta contra las injusticias que impotentemente se sufren.

Tanto el arte como el pensamiento posmodernos tienen una marcada tendencia a aceptar lo dado o, dicho con otras palabras, tienen dificultad para la reflexión y la crítica. En lugar de concebirse a sí mismo como la última etapa del capitalismo avanzado, el posmodernismo (cuya lógica Grüner persigue en las obras de Herbert White y Ernesto Laclau, aunque es evidente que ellos no alcanzan para sintetizar un movimiento tan vasto) se conforma con interpretaciones textualistas, malabarismos híbridos que se eximen de historizar lo que se escribe y lee o de situar sus preguntas. Pareciera ser que antes que una corriente de pensamiento, el posmodernismo fuera un estilo de vida. De aquí que sus grandes manifestaciones espirituales se materialicen en obras de arquitectura que, en lugar de orientarnos por el mundo, nos despistan y extrañan.

El llamado a la reflexión de Grüner supone un doble esfuerzo. Primero, un esfuerzo por volver material una realidad que se desvanece en un juego de lenguaje sin fin ni sentido, en el que todo –las palabras y las cosas, el tiempo y el espacio– se consume con la misma voracidad. Luego, un esfuerzo por recuperar una crítica auténtica que tal vez nunca se tuvo, y que no consistiría en mucho más que en ser "implacable incluso con nuestras propias ilusiones". Ser fiel a esta consigna, queda claro, no es una tarea sencilla.

Perry Anderson, en un libro que analiza los principios rectores del pensamiento de Jameson (según Grüner, tal vez el mayor intelectual del postmodernismo), plantea la necesidad de evitar los abordajes moralistas de la historia contemporánea: es tan fácil despreciarla o denigrarla como festejarla y regocijarse con ella. Ambos modos de encarnar la lectura dificultan la comprensión del mundo en el que vivimos. Un mundo donde, por poner un ejemplo que utiliza Grüner, el concepto de clase social tal vez todavía tenga algún sentido, aun cuando éste se haya desplazado considerablemente. Por un lado, como afirma Grüner, toda la sociedad se proletarizó (un "superproletariado mundial"); pero por el otro, sin lugar a dudas, se ha aburguesado, y no sólo eso: también se ha lumpenizado.

Esto significa que diferencias clásicas y muy fructíferas en el pasado exigen hoy una revisión de fondo. La revisión de los conceptos que iluminan el mundo más allá de las pregnantes modas académicas y la revisión de los prejuicios de una izquierda que no sólo es "tímida" –como se atreve a decir Grüner– sino que falla en las tareas que emprende, no puede darse de un día para otro en un país como Argentina, que ha perdido (entre otras cosas) su tradición reflexiva. El libro de Grüner, como una baliza, viene a iluminar el camino interminable que una revisión como ésta implicaría.

## OBITUARIOS

**POR DOROTHY LAMES, PARA EL *W.E. TIMES***

Ayer a la madrugada, cuando el fin del verano ya parecía llevarse a los últimos habitantes de la bahía y los caserones apagaban los ecos de sus últimas fiestas para dormir custodiados por la sombra del faro que rítmicamente derrama su luz verde sobre el océano, un hombre apareció muerto en su propia piscina.

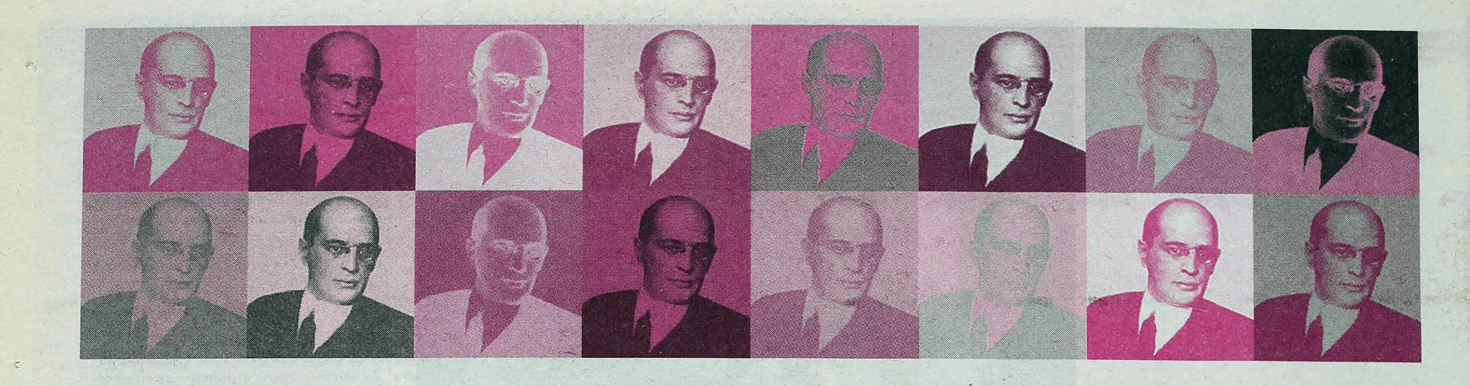
Cuando un hombre pobre muere boca abajo en la piscina de una casa como éstas, nada cambia: las mujeres pueden retirarse de los ventanales que dan al jardín y depende del talento de los hombres devolver de nuevo a la sala esa atmósfera de frescura y armonía súbitamente desvanecida por el estampido de un disparo. Pero cuando es un rico el que aparece flotando boca abajo en el agua turbia de su propia piscina, ahí sí tenemos lo que estas novelas que circulan por las alcantarillas literarias de Nueva York llaman, no sin triste ironía, "un caso". Ya nadie cree en esas pesquisas sociales de pasmados sospechosos reunidos en las bibliotecas que las novelas inglesas todavía nos reservan para los viajes en tren y las noches de invierno. Ya nadie sospecha del mayordomo cuando la guerra ha arrasado con la última generación de sirvientes ilustrados. Ni se acepta la estridencia de una muerte deliberada con la conveniente discreción que alguna vez caracterizó a la Costa Azul.

En estos días, una muerte así, como una muerte a la salida del Ritz, o a la entrada de Harry's, revela un momento novedoso en esta sociedad efervescente que rebalsa sobre las ciudades desde la guerra: uno de esos momentos en que la manada se abre y asegura su supervivencia abandonando el cuerpo lacerado y moribundo de quien nunca fue uno de ellos. Tal parece ser el caso de Jay Gatsby.

Ni uno solo de los habitantes de West Egg llegó hasta el cementerio. Apenas un puñado de sirvientes mostraron su circunspecta lealtad bajo la carpa verde que los protegía de la triste llovizna, y el cura no tardó más de un minuto en despedir los restos de un hombre cuya imagen se funde en el telón negro de las vidas sin pasado. Nada parecía poder desprenderse de la escena: ni la destellante fascinación por Gatsby que hipnotizó a todo West Egg durante los últimos veranos; ni la disimulada ansiedad con que sus invitados se entregaban a la cálida marea que mecía sus fiestas, tensos los ojos por el evidente propósito de quedar, merced de los *cocktails* y los jardines, en su fugaz compañía; ni el aura de riqueza con que envolvía a un pueblo saciado de saldos bancarios y fortunas del siglo XVIII; ni el agudo desprecio que anidaba en la mirada de cada uno de los maridos jóvenes que pisaba su casa; ni la gélida indiferencia con que esas esposas hace tan poco excitadas por la inminencia de una de esas fiestas recibieron ayer la noticia de su muerte –la indiferencia de quien recuerda apenas un tan remoto como excitante viaje a la ciudad que hoy sólo parece aburrido–. Nada de todo esto sobrevolaba el cementerio.

Sólo después se pudo saber que el único hombre del cortejo era el señor Gatz, el padre de Gatsby: un hombre que cargaba como un abrigo mojado el cansancio de haber entrado por la puerta de servicio a la mansión de su único hijo, al que no veía desde hacía casi diez años.

En la casa, nadie había ordenado limpiar la piscina. Y entre el olor de la lluvia flotaba todavía el anónimo olor de la sangre, como el rastro de un perfume en una habitación vacía.



OLVIDADOS PARA RECORDAR

# EL SOLITARIO DE PRAGA

Las editoriales españolas comienzan a recuperar la obra del escritor checo Leo Perutz, que gozó de una extraordinaria difusión en las décadas del treinta y del cuarenta en Buenos Aires. A continuación, un perfil de este exquisito artesano de la ficción del que hoy casi nadie, injustamente, se acuerda.

POR PABLO DREIZIK

En 1946, la colección El Séptimo Círculo dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares daba a conocer una extraña novela policial, *El maestro del Juicio Final* (trad. de Annie Reney y Evira Martin) de Leo Perutz. La originalidad del checo le valió la incomprensión de gran parte de sus contemporáneos europeos. Por ejemplo, Perutz se sintió molesto con la inclusión de su obra en el rubro "Novelas policiales para viajes" por parte de Walter Benjamin.

El novelista de Praga debió esperar el tacto de Borges para que aquella aptitud de concatenar motivos del género de suspenso con tópicos filosóficos pudiera ser efectivamente valorada. La intensa revalorización actual de la obra de Perutz en sus nuevas ediciones españolas tuvo un no tan conocido antecedente en las ediciones argentinas de prácticamente toda su obra durante la década del cuarenta. Además de *El maestro del Juicio Final*, *Mientras dan las nueve* (trad. de D.I. Vogelmann), entre otras.

## DE TOLEDO A PRAGA

En la crepuscular Praga judía, el 2 de noviembre de 1882, nacía Leo Perutz. Su familia, ocupada en la industria textil, habría llegado a Praga desde España (Borges se detiene, en su prólogo a *El maestro del Juicio Final*, en la alcurnia "sefardita" del autor).

Los primeros pasos de la educación formal de Perutz fueron los más frecuentes para un joven de su posición social: estudios en la prestigiosa Deutsche Privat Volksschule Piaristen Ordens de Praga y luego en el K.K. Erzherzog Rainer-Real Gymnasium de Viena.

En la capital austríaca, por aquellos años pletórica de inquietud intelectual, entra en contacto con el club literario estudiantil Frilicht, donde los entonces entusiastas jóvenes frecuentaban las páginas de Rilke, las tragedias de Strindberg y las novelas de Knut Hamsun. Sin embargo, las notas comunes a la vida literaria de tantos jóvenes aspirantes a protagonizar la vida cultural llegan hasta ahí. Efectivamente, Perutz se muestra extremadamente escrupuloso en darse a conocer como escritor, receloso siempre de los ambientes literarios. Sí se presenta, en cambio, para ofrecer conferencias en el Departamento-Estadístico-Matemático de la Asociación Austro-Húngara de las Compañías Privadas de Seguros. Así, al tiempo que rechaza el ofrecimiento de Richard A. Bermann de publicar sus cuentos, se dedica a escribir para revistas especializadas en temas de seguros (Robert Musil recuerda que al escritor de Praga se le debe la ya en desuso "fórmula de compensación Perutz" utilizada en las matemáticas aplicadas a los seguros).

No sólo en la fatigosa tarea de los números encontró refugio Perutz. También siguió una extensa carrera militar iniciada como soldado de infantería imperial número 88, pasando por el puesto de alférez –herida en combate: tiro en el pulmón– hasta alcanzar el grado de teniente. Esta disposición a distanciarse del equívoco dominio designado como consagración o prestigio literario se refleja de manera palmaria en la leyenda del anillo que siempre conservó y en cuya leyenda grabada se podía leer *Contra torentem* (a contra-corriente).

## LAS OBRAS

Pese a los constantes lamentos de Perutz acerca de la escasa consideración con que su obra era recibida, importantes figuras del mundo intelectual de la época –Arno Holz, Egon Erwin Kisch, Alfred Polgar y Kurt Tucholsky, por ejemplo– la consideraron original y relevante. Theodor Adorno llegó a escribir en su *Teoría estética* que *El maestro del Juicio Final* (1923) era una "novela de intriga genial".

Luego de este éxito editorial, y mientras se recuperaba de su bala en el pulmón, Perutz publicó *Mientras dan las nueve*. Explotando el motivo de los "estados nerviosos" que dominaban el mundo de la psicología y las artes en Viena, la novela sigue los pasos de un alterado escritor desempleado en una travesía persecutoria por bares y calles. Al respecto, un entusiasmadoHitchcock revelaba en 1965 a François Truffaut que para la filmación de *The Lodger*, su primera gran película, hubo de recurrir como fuente de inspiración a una escena clave de *Mientras dan las nueve*.

En 1924, Perutz publica *Turlupin*, un relato sobre intrigas de Richelieu en el París de 1642, protagonizada por un joven *coiffeur* de pelucas de la corte. En 1928 publica por entregas en el *Vossischen Zeitung* una clásica intriga histórica, *¿Dónde vas manzanita?* El ascenso del nazismo limita la circulación de obras de Perutz: *La nieve de San Pedro* (1933) y *El jinete sueco* (1936) ya no podrán editarse en Alemania. *De noche bajo el puente de piedra* (1953) y la póstuma *El Judas de Leonardo* (1957) devinieron en perseguidas obras de culto. El primer título agrupa una serie de relatos concatenados unos a otros por el hilo de la Praga hechizada del siglo XVI, donde un funambulesco Rodolfo II se comunica por pesadillas con la esposa del judío Mordejai Meisl y las almas de los muertos concertan encuentros en el Moldava; la segunda es un refinado fresco de iconografía histórica y utilización de recursos narrativos propios de la vanguardia de la Viena de los años veinte.

## EL DESCUBRIMIENTO DE SASLAVSKY

A principios de los años treinta, en una Viena cargada de presagios, Perutz escribe, junto con Paul Frank, *El viaje a Pressburg*, su primera obra teatral. Un destino más curioso le será reservado a su segunda obra teatral, *Mañana es fiesta*, escrita con el poeta Hans Adler. Según el biógrafo Hans-Harald Müller, los agentes literarios de Perutz en la Argentina gestionaron la venta de esta pieza teatral a Luis Saslavsky, quien rápidamente comenzó a trabajar sobre el texto para su film *Historia de una noche*. El 9 de julio de 1941, el film se estrenó en el cine Monumental de Buenos Aires (en los papeles centrales: Sabina Olmos, Pedro López Lagar, Santiago Arrieta y Sebastián Chiola) con gran éxito de público y crítica. Según Saslavsky, "supe que la obra había fracasado en Viena. Al leerla, pensé que el autor no se había dado cuenta de quién era el personaje central de su historia y le dedicaba a éste sólo cuatro o cinco escenas. Ampliando ese papel –me dije–, la película sería un éxito. Así lo hice y acerté".

## LOS ÚLTIMOS AÑOS

El 13 de marzo de 1933, con el ingreso de las tropas alemanas a Viena, el negocio textil familiar de los Perutz es confiscado. El escritor se exilia con su mujer y sus tres hijos, primero en Venecia, pasando por Tel Aviv, donde fijará residencia. Lejos de Europa, no abandonará su temple intempestivo. En 1948 publica una crítica encendida a la actitud del joven Estado hacia la minoría árabe: "No me gustan el nacionalismo ni el patriotismo; ambos son culpables de los desastres que sufre el mundo desde hace ciento cincuenta años. Se empieza por el nacionalismo y se termina con el cólera, la disentería y la dictadura. Así que pienso marcharme en cuanto pueda. Sé que añoraré siempre Palestina e incluso Tel Aviv. Esto le sucede al que tiene muchas patrias. Yo he tenido tres y me han escamoteado las tres".

Volviendo sobre sus pasos, al repasar exilios e ingratitudes, Perutz escribía a sus agentes Ani y Hugo Lifczis que, aun siendo un "escritor olvidado", "los logros que se han vislumbrado desde Buenos Aires fueron mi razón de ser en estos años oscuros".